

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO
2011 / VOLUMEN 27.2 / JULIO-DICIEMBRE
ISSN: 0213-2370

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Rosa Fernández Urtasun
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rosafu@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@mail.colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
**Francisco Javier Díez de
Revena**
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL, TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Herrán**
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Calvo**
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez
Ordóñez**
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

**M.^a Antonia Martín
Zorraquino**
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

**M.^a Francisca Vilches de
Frutos**
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T 948 425600

Precios 2010

España
1 año, 2 números / 16 €
Número suelto / 13 €
Unión Europea
1 año, 2 números / 33 €
Número suelto / 16 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad

Semestral
Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos
publicados por la revista son de la
exclusiva responsabilidad de sus autores.

RILCE

es recogida regularmente en:

- ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- SOCIAL SCISEARCH
- JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2011 / VOLUMEN 27.2 / JULIO-DICIEMBRE / ISSN: 0213-2370

- | | |
|---|---------|
| M.^a Belén ALVARADO ORTEGA y Leonor RUIZ GURILLO
Un acercamiento fraseológico a <i>desde luego</i> | 305-20 |
| Clark COLAHAN
El mundo lazarillesco de los procesos de pesquisas: muestras del archivo catedralicio de Oviedo | 321-36 |
| Adrián CURIEL RIVERA
Los piratas esópicos de la colombiana Soledad Acosta de Samper | 337-53 |
| Julián GONZÁLEZ-BARRERA
"En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso":
¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado? | 354-77 |
| Eugenia HOUVENAGHEL y Aagje MONBALLIEU
Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica
en dos cuentos de Julio Cortázar | 378-99 |
| Lorena Ángela IVARS
El Brasil imperial y la obra de un condenado a muerte: <i>Inconfidencia</i>
(<i>El Aleijadinho</i>) de Abelardo Arias | 400-23 |
| Jaume PERIS BLANES
Ironía, ambivalencia y política en <i>Memorias del subdesarrollo</i> ,
de Edmundo Desnoes | 424-40 |
| Pablo ROJAS
Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora | 441-62 |
| Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
La España del espejo: la imagen de España en los escritores
rumanos Miron y Nicolae Costin | 463-76 |
| Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Del <i>Quijote</i> al <i>Persiles</i> : <i>Rota Virgilii, fortitudo et sapientia</i>
y la trayectoria literaria de Cervantes | 477-500 |

- Alfredo J. SOSA-VELASCO 501-33
La ciencia en *La vida es sueño*: una lectura experimental
- Analía VÉLEZ DE VILLA 534-45
Actantes, actores y roles en *Hoy, Júpiter* de Luis Landero

RESEÑAS / REVIEWS

- Adriaensen, Brigitte, y Marco Kunz, dirs. *Pesquisas sobre la obra tardía de Juan Goytisolo*. **Ken Benson** 546-51
- Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizarraga Viscarra. *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de "La dama boba"*. **Joaquín Zuleta** 551-54
- Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. *Juan José Millás*. **Alicia Nila Martínez Díaz** 554-57
- Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. *Antonio Muñoz Molina*. **Esther Navío Castellano** 557-62
- Arbona Abascal, Guadalupe. *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. **Rosa Fernández Urtasun** 562-65
- Arellano, Ignacio, ed. *Poesía del Siglo de Oro. Antología*. **Carola Sbriziolo** 565-68
- Barnés Vázquez, Antonio. "Yo he leído en Virgilio": la tradición clásica en el "Quijote". **Adrián J. Sáez** 568-72
- Díez de Revenga Torres, Pilar. *Estudios de Historia de la Lengua Española: desde la Edad Media a nuestros días*. **Miguel Ángel Puche Lorenzo** 572-79
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. **José Manuel Vidal Ortuño** 579-81
- García de Arrieta, Agustín. *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*. **Luis Galván** 581-83
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, dir. *El lenguaje literario: vocabulario crítico*. **Luis Galván** 583-86
- Graff Zivin, Erin. *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. **Rodrigo Pereyra-Éspinoza** 586-89
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Neptuno alegórico*. **Frederick Luciani** 589-92
- Lillo, Baldomero. *Obra completa*. **Miguel Donoso Rodríguez** 592-97
- Martín Ezpeleta, Antonio. *Las "historias literarias" de los escritores de la Generación del 27*. **Eva Soler Sasera** 597-601

Meunier, Philippe, y Edgard Samper, eds. <i>Mélanges en hommage à Jacques Soubeyrou</i> . Dámaso Izquierdo	601-06
Penas Ibáñez, María Azucena, y Rosario González Pérez, eds. <i>Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas</i> . Enrique Baena	606-11
Peñalver Castillo, Manuel. <i>La Andalucía lingüística de Valera</i> . Esteban Tomás Montoro del Arco	611-16
Romero Gualda, María Victoria. <i>Léxico del español como segunda lengua: aprendizaje y enseñanza</i> . Dámaso Izquierdo	616-20
Schneider, Stefan. <i>Reduced parenthetical clauses as mitigators. A corpus study of spoken French, Italian and Spanish</i> . Catalina Fuentes	620-625
SUMARIO ANALÍTICO / ANALYTICAL SUMMARY	626-36
SUMARIO VOLUMEN 27	637-40
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES.	
NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	641-42
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	643

Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar

EUGENIA HOUVENAGHEL
AAGJE MONBALLIEU

Vakgroep Romaanse Talen adh Frans (SPAANS)
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Universiteit Gent
Blandijnberg 2. 9000 Gante. Bélgica
Eugenia.Houvenaghel@ugent.be
aagje.monballieu@ugent.be

RECIBIDO: MARZO DE 2008
ACEPTADO: ABRIL DE 2008

Dentro del marco más amplio del examen del transfondo mitológico grecorromano de la narrativa de Cortázar que estamos preparando, queremos poner de manifiesto el patrón arquetípico que predomina en “Ciao, Verona” –cuento inédito que sólo últimamente ha sido publicado en *Babelia*– y en “Circe” (*Bestiario* 1951). De estos relatos, el último pertenece a la etapa fantástica del primer Cortázar, mientras que el primero se ha escrito en una época posterior, en la que el autor también se compromete políticamente.

El punto de partida de nuestro estudio es el paratexto del cuento “Circe” de Julio Cortázar, cuyo título refiere a la Circe de la *Odisea*, mientras que el epígrafe refiere a *the Siren*.¹ Evocando en la antesala del cuento a dos *mujeres mortíferas* cuyos orígenes se remontan a la mitología clásica, Cortázar anuncia con insistencia que su cuento se inscribe en la tradición rica y variada de la *femme fatale*. En el caso del relato “Ciao, Verona”, el punto de partida de nuestro análisis es también un lugar estratégico del cuento: en el *incipit* del relato aparece de modo significativo la protagonista del cuento, Lamia, cuyo nombre refiere a la criatura cruel y monstruosa de la mitología clásica que tiene mucho en común con el arquetipo de la *mujer fatal* y cuya historia es más conocida en la versión de Keats (*Lamia and other poems* 1820). Partiendo del punto de vista que la función principal del paratexto y del *incipit* es orientar la lectura en una

determinada dirección, nos proponemos seguir y explorar la pista de lectura anticipada en dichos lugares estratégicos de los relatos.

Además de las referencias explícitas a la tradición de la *mujer fatal* en lugares orientadores de ambos relatos, los apellidos de las respectivas protagonistas de los cuentos contienen otra clave de lectura que nos incita a establecer un vínculo entre ambos relatos. El apellido Maraini, de la protagonista de “Ciao, Verona”, guarda cierto parecido con el de la protagonista de “Circe”, que se llama Mañara. En ambos casos, el apellido evoca la araña, uno de los símbolos más conocidos de la *mujer mortífera*.² O sea que, por medio de la elección del apellido “Maraini”, Cortázar establece una relación intertextual entre “Ciao, Verona” y “Circe”, dos relatos suyos protagonizados por un personaje que se vincula con el arquetipo de la *mujer mortífera*.

Las imágenes de la feminidad maléfica, lo veremos, están omnipresentes en ambos relatos de Cortázar e invitan a ser confrontadas con el arquetipo de la *mujer fatal*. A través del análisis arquetípico, pues, de los textos y paratextos de “Ciao Verona” y “Circe”, es nuestra intención formular una respuesta a las preguntas siguientes: ¿Cuál es la función de la tradición del arquetipo en “Ciao, Verona” y “Circe”? ¿qué lugar ocupan los personajes femeninos creados por Cortázar y las mujeres históricas evocadas por el autor dentro del marco de dicha tradición?, ¿qué imagen construye Cortázar sobre la tradición de la *mujer fatal* a través de estos relatos?, y finalmente, ¿corroboran sus personajes las ideas tradicionales sobre la *mujer fatal* o reactualizan dicha tradición? Antes de contestar estos interrogantes, queremos explicar brevemente en qué consiste el arquetipo de la *mujer mortífera*.

El arquetipo de la *mujer fatal*, que existe en –prácticamente– todas las culturas, renace en el romanticismo de la segunda mitad del siglo XIX, para florecer particularmente en el arte de comienzos del siglo XX.³ La vulgarización del arquetipo se puede entender dentro del marco de la inclinación artística de aquella época por lo decadente, prohibido, sensual y morboso. También se explica la popularización del arquetipo en la cultura finisecular como una reacción al cambio de roles de la mujer y a los movimientos feministas en aquella época. Cuando se explora este arquetipo, sin embargo, se comprueba que sus orígenes se remontan a las mitologías clásica y bíblica. Los mitos y las creencias acerca de las mujeres mortíferas se vienen desarrollando desde la antigüedad.⁴

Generalmente, el arquetipo de la *mujer mortífera* o amante estéril –en oposición al arquetipo de la mujer natural (madre, esposa)– consta de dos ele-

mentos, que cada uno se construyen sobre la base de una dualidad irreconciliable. En primer lugar, conviene citar la oposición entre la belleza y la crueldad de la mujer, y en segundo lugar, el contraste entre la poderosa mujer dominante y la víctima masculina indefensa.

Por un lado, la *mujer fatal* es fascinante y destructiva a la vez. Resalta la discrepancia entre su belleza física irresistible, por un lado, y su crueldad innata, por otro, que conduce intencionadamente a la muerte de sus víctimas. La combinación de dichas características opuestas está muy presente en su representación simbólica: el cabello, por ejemplo, el símbolo más fuerte y recurrente de la seducción y la sexualidad femeninas, representa al mismo tiempo la muerte. La atracción física –sexual– de la mujer, se convierte en un arma⁵ para dominar y matar.

En las historias sobre la *mujer mortífera*, los hombres víctimas son personajes pasivos, quienes, por lo general,⁶ se limitan a sufrir las consecuencias de la belleza y atracción sexual de la *mujer mortífera*. Sin embargo, no podemos caer en la trampa de subestimar la importancia del papel de los hombres en dichos relatos. El propio arquetipo de la mujer maléfica es una creación masculina: el miedo del hombre por los poderes de la mujer parece constituir el núcleo subconsciente de la tradición de la *mujer fatal*. Se trata en efecto de un arquetipo que representa a la mujer –que desafía un sistema de valores dominado por el hombre– como amenaza al universo masculino supuestamente estable.

Nos preguntaremos, pues, cómo están presentes en “Circe” y “Ciao, Verona” ambas dualidades del arquetipo (atracción sexual/destrucción; supremacía femenina/inferioridad masculina), tanto al nivel del paratexto como en el propio texto.

1. LAS MUJERES FATALES DEL PARATEXTO

1.1 *Circe y the Siren*

El paratexto de “Circe”, primero, es doble: consta de un título breve, que refiere a la bruja de la *Odisea*, y un epígrafe más largo que proviene del poema *The Orchard-Pit* (1869) de Dante Gabriel Rossetti.

El dulzor femenino de Circe, una de las *femmes fatales* de la *Odisea*, proviene de la belleza física, la voz, las labores y el arte culinario (X, 220-22, 234-36). Como suele ocurrir en el caso de la *mujer mortífera*, la dulzura y belleza de estos elementos son una máscara que disimula su carácter verdadero, que es

maléfico. El narrador de la *Odisea* advierte al lector de que Circe está “planeando maldades en su corazón” (X, 317) y le concede otro epíteto significativo: “la de muchos brebajes” (X, 276). Efectivamente, la anfitriona que invita a Ulises y los tripulantes les ofrece una comida dulce pero envenenada. Lo dulce de la miel, que se asocia con la felicidad y lo erótico (Lupton 35) disimula los “brebajes maléficos” (X, 234-36) añadidos a esta comida. Circe provoca la caída de los hombres de Ulises: después de haber comido el plato hechizado, se transforman en cerdos.

A pesar de sus poderes mágicos, Circe no consigue envenenar a su víctima principal, Ulises, porque el héroe también dispone de ayuda mágica y divina, al haber recibido el antídoto *moly* de Hermes. Concluyendo sobre las relaciones entre Circe y Ulises, el héroe se puede considerar como el prototipo hombre viril de la antigüedad clásica que –gracias a Hermes– no se deja encantar ni humillar por la pócima venenosa de Circe. El héroe ataca a la hechicera sorprendida (X, 321-23) y consigue la libertad de sus tripulantes (X, 383-96). A pesar de la victoria final del antagonista masculino, su tripulación es dominada, transformada y humillada por la diosa y el propio Ulises se queda largo tiempo en la isla Eea como su amante.

Pasamos ahora al epígrafe de Rossetti: “And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit” (64). Igual que Circe, *the Siren*, el personaje femenino de Rossetti a la que se refiere en el epígrafe (“her mouth”), es una *mujer mortífera*. Ningún hombre puede resistir la atracción fatal de la belleza, el canto y la manzana venenosa de esta “fair golden-haired woman”. Sin embargo, las consecuencias son funestas: una vez seducido por ella, su víctima masculina toma un bocado de la manzana que le ofrece y muere en el pozo debajo del árbol.

The Siren es un personaje misceláneo que combina los rasgos de tres *femmes fatales* de la antigua tradición literaria occidental, que son la Eva del Génesis, las sirenas de la *Odisea*⁷ y la diosa Diana de la mitología clásica. El dulzor de ambos elementos –la voz y el alimento– enmascara su verdadero carácter venenoso y mortal. A diferencia de Circe, a la protagonista maléfica de Rossetti no se le atribuyen fuerzas mágicas concretas. Las relaciones de *the Siren* con la brujería y con la muerte no se basan en hechos o testimonios concretos, sino en un miedo irracional, que se basa en rumores vagos, presentimientos e historias inverificadas. El narrador anónimo de *The Orchard-Pit* no suminis-

tra detalles sobre cómo *the Siren* mata a los hombres, pero sí declara de modo misterioso que ella causa la desaparición definitiva del hombre que se aproxima a ella: “No man sees the woman but once, and then no other is near; and no one sees that man again” (608).

Aparte de los procedimientos que acabamos de enumerar, el recurso central de la historia de Rosetti que permite que se describan cosas sobrenaturales como si fueran vividas realmente, es el sueño, que sirve de marco a esta historia onírica. El protagonista anónimo, que también es el narrador del relato, cuenta que siempre tiene el mismo sueño de un valle de manzanos. En el manzano más grande está una mujer rubia y bonita, *the Siren*, que canta y que tiene una manzana en la mano. Él la acepta y *the Siren* le da un beso. Cuando el hombre toma un bocado de la manzana, se cae en el pozo y ve las caras blancas de los muertos. En este momento se despierta, con muchísimo miedo, proyectando el sueño en la vida real e interpretándolo como un presagio de su muerte inminente, causada por la *mujer mortífera*. El narrador es pues una víctima indefensa muerta de miedo, un miedo irracional e inspirado por elementos inverificados y oníricos.

1.2 Vally de Renée Vivien

El epígrafe del cuento “Ciao, Verona” de Cortázar,⁸ consta de un fragmento de unos diez renglones de la novela *Une femme m'apparut...* (1904) de Renée Vivien (1877-1909). Más precisamente, el texto citado proviene de un diálogo del último capítulo de la obra, en el que Vally habla con otro personaje anónimo, diciéndole que su relación amorosa nunca pudo ser, porque no quiso dominarla. La relación imposible entre Vally y dicho personaje está caracterizada, pues, en términos de poder. El lector de la novela de Vivien sabe que se trata de una relación sexual entre dos mujeres.

A Vally, la podemos considerar como una verdadera *mujer fatal*, cuyo físico atractivo esconde un carácter cruel y malvado. En cuanto a su belleza, la narradora, enamorada de ella, la describe varias veces como una mujer atractiva. En estas descripciones llaman la atención los cabellos bonitos de Vally, sus ojos atractivos pero fríos, y su boca sensual que también esconde algún peligro. Llama la atención la presencia de la falsedad de Vally: su rubor es falso y sus labios ya se asocian con la mentira. Aunque la narradora se da cuenta de lo peligroso y lo falso que es Vally, admite que, sin embargo, no la puede resistir. Dice que “el encanto del peligro que ella irradia me atrae inexorable-

mente” (I.3). En realidad, muchos –tanto las mujeres como los hombres– se sienten atraídos por Vally, quien, como una verdadera mujer del mundo, viaja mucho y dispone de un amplio círculo de amigos.

A continuación, la crueldad de Vally no sólo se desprende de sus rasgos físicos, sino que se manifiesta sobre todo en su manera de tratar a los demás. A la narradora la trata como su esclava personal (IV.12), su caballero sirviente (V.25) o su perro guardián (XVI.54). Asimismo, la crueldad de Vally se enfatiza por la asociación con otras *mujeres fatales* del pasado, o por contrastarla con un modelo femenino positivo. De hecho, la narradora la llama su Lorelei (entre otros I.4, II.6 y XXI.69) o su “Madonna perversa de las capillas profanas” (XIII.42).

2. LAS PROTAGONISTAS: DELIA MAÑARA Y LAMIA MARAINI

2.1 *Delia Mañara, la protagonista de “Circe”*

2.1.0 Delia Mañara: Tibulo y la araña

No un personaje literario, sino una figura histórica aumenta el número de mujeres mortíferas incorporados en el cuento.⁹ A Delia, quien vive en el siglo I a.C. en Roma, se la conoce como la amante cruel de Tibulo, el poeta elegíaco romano.¹⁰ El primer libro de las *Elegías* trata dicha relación amorosa de Tibulo con Delia y dedica atención a la actitud cruel de Delia frente a los hombres que seduce: primero Delia rechaza a su marido para estar con Tibulo, después rechaza también a Tibulo para poder estar con otro amante.¹¹

A continuación, otra *mujer mortífera* es asimilada en el apellido “Mañara” de la protagonista de Cortázar. Los críticos han establecido la relación con la araña (Terramorsi 164) o con la “novia-araña” (Schmidt-Cruz 82),¹² pero no directamente con la versión norteamericana de la *mujer mortífera: spider woman* (“mujer araña”) del cine negro. Dentro de este contexto, conviene recalcar que Delia se asocia repetidamente con la araña, animal negativo que simboliza la feminidad fatal (Durand 115). Su madre dice, por ejemplo, que Delia “había jugado con arañas cuando chiquita” (66). Durand describe el método operativo del animal como sigue: “escondido en la oscuridad,¹³ feroz, ágil y atando sus presas por medio de un hilo mortal” (115).¹⁴ El arma principal de la araña –y de la *mujer fatal*– es el hilo (Durand 118). La protagonista de Cortázar trabaja con hilos y tejidos, y le muestra a Mario los proyectos de costura y bordado (68, 77) que le ocupan.

2.1.1. Delia y Circe

Delia, la protagonista de “Circe”, tiene mucho en común con la maga evocada en el título. Efectivamente, Delia –bella y rubia– aplica básicamente el mismo modo operativo que la diosa homérica: la del arte culinario en el cual la dulzura seduce y al mismo tiempo trae consigo el peligro. A Delia le gusta experimentar recetas: prepara bombones y licores sospechosos. Incluso los propios padres de Delia desconfían de los experimentos culinarios de su hija. El parecido con los brebajes mágicos preparados por Circe se refuerza cuando Delia describe de manera misteriosa y extensa la elaboración de sus bombones (69). Lo dulce de los bombones recuerda también la dulzura de la miel de las preparaciones de Circe.

Los sucesivos novios de Delia tienen que probar los productos preparados por la mujer. Igual que los platos de Circe, también los bombones aparentemente deliciosos disimulan un elemento maléfico que se relaciona con lo bestial. Si los tripulantes de Ulises se convierten en cerdos, leones y lobos después de haber comido el plato preparado por Circe, los bombones de Delia contienen trocitos crocantes que en realidad son cucarachas muertas (78-9). La cucaracha,¹⁵ aparte de ser una reminiscencia de la metamorfosis del hombre creado por Kafka, funciona como símbolo de lo asqueroso y de la intención maléfica de la mujer de humillar a sus víctimas y dominar completamente a Mario.¹⁶ Tanto Circe como Delia confrontan a sus víctimas masculinas con animales que simbolizan la humillación –cerdos o cucarachas–. En cuanto a los leones y los lobos de Circe, comprobamos que Delia tiene una relación estrecha con los gatos y con los perros. El perro que obedece a Delia¹⁷ puede interpretarse como un novio metamorfoseado, quizás Rolo, cuyo nombre viene de Rodolfo y significa etimológicamente *lobo (glorioso)*.

Si acabamos de explicar que Delia se parece mucho a Circe, también la reacción de Mario ante el peligro femenino tiene más en común con el héroe Ulises que con la víctima débil e indefensa de *the Siren*. La relación de éste con Delia evoluciona del enamoramiento a distancia al noviazgo oficial. En el cuento de Cortázar, Mario, al igual que Ulises,¹⁸ lucha contra las técnicas seductoras de la *femme fatale* y ambos héroes se resisten a caer en sus redes. Mario, aunque no dispone de la ayuda divina de Hermes, sospecha que el bombón contiene algo malo y no lo come (78-9). Su reacción violenta recuerda el carácter viril de los héroes clásicos tales como Ulises: furioso, Mario intenta estrangular a su novia, pero Delia sale con vida.

En cuanto al lugar de la acción, conviene destacar que el ambiente del cuento es ciudadano y moderno: se trata de uno de los cambios más relevantes si se compara con el mito homérico. Es de notar que ni el valle de *the Siren*, ni el ambiente paradisíaco de la isla de Circe se mantienen en el relato de Cortázar. Con los elementos de la naturaleza de las historias de Rossetti y Homero, contrastan una serie de componentes relacionados con la ciudad de Buenos Aires –muy presente en el cuento– que pertenecen a un ambiente muy alejado de las escenas en plena naturaleza en las que se mueven las *mujeres fatales* evocadas en el paratexto. Delia Mañara es una *mujer mortífera* urbana, que se mueve en las calles de una gran ciudad.

2.1.2 Delia y “the Siren”

Destacan también reminiscencias de la sirena en el cuento de Cortázar. Igual que *the Siren*, Delia es una mujer aislada: no es popular entre la gente (65), se la suele evitar, la gente le tiene miedo y esta mala fama se basa en las historias y los rumores que circulan. Se murmura, como en el caso de *the Siren*, que ha matado a sus dos novios (64). En el cuento de Cortázar, igual que en el texto de Rossetti, los rumores contribuyen al carácter mágico de Delia, quien no es una auténtica maga¹⁹ que dispone de poderes sobrenaturales. Sin embargo, a través de los ojos del narrador, algunas acciones de Delia adquieren un carácter casi mágico. Leemos, por ejemplo, que Delia es “demasiado lenta en sus gestos” (65),²⁰ o que “algo le decía a Mario que Delia iba a conseguir cosas maravillosas con los bombones” (71) o que “[Delia] hizo un gesto como para abrir una puertecita en el aire, un ademán casi mágico” (74). Vemos pues cómo el poder sugerente de los rumores que circulan entre la gente y el de las descripciones subjetivas e influenciadas por el miedo del narrador reemplazan el verdadero carácter mágico de la mujer y sus acciones que caracterizaba el mito de Circe.

Otro parecido con *the Siren* se relaciona con la omnipresencia de la muerte. Igual que en el valle de *the Siren*, todo lo que se aproxima a Delia muere: sus dos novios, Rolo y Héctor;²¹ el conejo, regalado por Héctor; el pez, regalado por la madre de Héctor; el gato con las astillas clavadas en los ojos. Además, el narrador dice que “De Delia quedab[a] [...] el aura de su respiración a medias en la muerte” (72). Como en el caso de *the Siren*, la muerte de dichos hombres y animales es misteriosa: no se explica pero sí se relaciona con la influencia maléfica de la mujer.

La música, una de las armas de seducción de la *mujer fatal* cortazariana, constituye una reminiscencia al canto irresistible de *the Siren* de Rossetti y de las sirenas homéricas. Delia toca maravillosamente el piano (71-2, 77) ; sus melodías de piano –que suelen encantarle a Mario– pueden interpretarse como una versión actualizada del canto femenino que hipnotiza a los varones y los conduce a la muerte.

2.2 *Lamia Maraini, la protagonista de “Ciao Verona”*

2.2.1 *Lamia Maraini*

Ya en el propio *incipit* del cuento de Cortázar está presente Lamia, una *femme fatale* de la tradición clásica. Más en concreto, se alude a dicha *mujer mortífera* por medio del nombre de la protagonista, Lamia Maraini: “Fue en Boston y en un hotel, con pastillas. Lamia Maraini, treinta y cuatro años” (2). Como veremos más adelante, el lector cómplice quedará sorprendido por el hecho de que la propia *mujer mortífera* legendaria, resulta ser muerta, y no su víctima.

Remontándonos a la tradición clásica, vemos que Lamia ya aparece por primera vez en las comedias *Las avispas* (422 a.C.) y *La paz* (421 a.C.) del dramaturgo griego Aristófanes (ca. 456-368 a.C.); en ambos casos, se trata de una alusión lúdica al personaje mitológico. Es sólo en los *scholia* de dichas comedias que se explica el propio mito de manera más detallada. En el *scholion* del verso 758 de *La paz*, leemos que Zeus estaba enamorado de Lamia, la hija de Belo y Libia. La llevó consigo a Italia, donde hizo el amor con ella. Hera, su esposa celosa, se enteró de esto y tomó venganza de Lamia, matando a sus hijos. Por envidia de las madres que sí tenían hijos, Lamia robó a sus niños y los mató.²² Hera, por su parte, no la dejó dormir nunca más, para que sufriera día y noche, hasta que Zeus tuviera lástima de su ex-amante. A Lamia, le dio ojos sueltos para que pudiera sacarlos, cuando quisiera dormir. Además, se dice que Zeus le otorgó la posibilidad de metamorfosearse en lo que deseara.

La recreación inglesa por Keats es sin lugar a dudas la versión más conocida del mito.²³ Más en particular, se trata del poema narrativo *Lamia* de 1820, para el cual Keats se inspiró –vía la *Anatomía de la meloncolía* (1621) de Robert Burton– en el mito tal como lo cuenta Flavio Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana* (ca. 220-230). En el cuarto libro de dicha biografía de Apolonio, Menipo Licio, un joven de Corinto, se deja seducir por una mujer atractiva que en realidad es una serpiente. Es sólo cuando se va a casar con ella que

el filósofo Apolonio interviene: le abre los ojos a Licio, desenmascarando a la mujer, a la que llama una “lamia”, una mujer-serpiente que se puede metamorfosear en cualquier figura. Después de esta revelación, Lamia desaparece y Licio muere de dolor. Resulta pues que tanto en el mito clásico como en la versión de Keats, Lamia es a la vez una mujer fascinante y destructiva.

Lamia Maraini, en el relato de Cortázar, se presenta como una mujer dominante o feminista: es muy independiente y emprendedora y se asocia con muchas actividades consideradas como masculinas. Es una mujer del mundo que viaja mucho, y no sólo para su trabajo como traductora, que fuma Chesterfields (5) y conduce un Porsche (2). Este carácter dominante se manifiesta también en sus relaciones amorosas. Es una lesbiana que desprecia abiertamente a los hombres –“para ti [Lamia] son todos iguales, [...] pero por desgracia él [Javier] entra exactamente en el molde de desprecio que les has definido para siempre” (4)– y que aproxima a las mujeres atractivas de manera muy directa: pone la mano en su hombro y les dice simplemente –y con éxito– “te deseo, ven” (6). Es obvio que la figura de Lamia desafía con arrogancia un sistema de valores dominados por el hombre y arruina, por su comportamiento, un universo masculino.

El segundo aspecto de la *femme fatale* que está presente en Lamia es su crueldad, que se manifiesta de diversas maneras en el cuento. En primer lugar, Lamia, que está caracterizada por Mireille como “ajena y sarcástica” (4), se burla muchas veces de la ingenuidad de sus víctimas, de las que Mireille es un ejemplo concreto. Además, Mireille también le reprocha a Lamia de manera explícita su crueldad y su visión demoníaca –“a veces una crueldad instantánea te lleva a superponer la irrisión al juicio, y nada ni nadie te haría cambiar esa visión demoníaca que es entonces la tuya” (2). La relación entre Lamia y Mireille está caracterizada como una relación de poder. Lamia la trata como si fuera su esclava. Otra señal de la crueldad de Lamia es que no presta atención a las cartas de su víctima. Este carácter cruel es enfatizado aun más por las comparaciones que establece Mireille entre ella y las fieras: compara a Lamia con una “gata mal despierta” (2) y se dirige a ella como a una “pantera de musgo” (5). Mireille también considera a las nuevas amantes de Lamia como su “presa del día” (7) y describe el proceso de seducción de las mujeres por Lamia como “halcón, festín, hartazgo” (2).

Pero en “Ciao, Verona”, no se trata de una relación amorosa entre dos personajes, sino que es uno más de tantos cuentos de Cortázar que contienen un triángulo amoroso.²⁴ Además, el relato no sólo contiene un triángulo amo-

roso –el triángulo Javier-Mireille-Lamia–, sino que también está presente un segundo triángulo de amor que existe entre Mireille, Lamia y “la que vivía en Boston” (2), y hasta un tercero entre Lamia, “la que vivía en Boston” y su presunta pareja.²⁵ Esta triple repetición del motivo del triángulo es subrayada por Mireille al final del cuento, cuando dice –aunque lo explica de otra manera– que “hay como un triple *ciao* en todo esto” (7). Además, la descripción de la escena adúltera de *La carcoma* de Bergman (*Beröringen*, 1971), refuerza los triángulos amorosos de los propios personajes del cuento.

2.2.2 Lamia, Mireille y Javier

Un elemento que sorprende dentro del marco de la tradición de la *mujer fatal* es que Mireille, la víctima (de Lamia) a la vez es *mujer fatal* (de Javier). Pues, aunque Mireille no es tan extravagante como Lamia, para Javier resulta ser una *mujer fatal*, lo cual se manifiesta de manera latente en el cuento pero sobre todo, más abiertamente, en el nivel onírico. Javier tiene una pesadilla en la que Mireille desempeña el papel de una verdadera *mujer mortífera* que lo humilla en presencia de otras mujeres. Javier soñaba que estaban juntos en la cama, que, por un cambio típico de los sueños, resultó encontrarse en una iglesia en Verona. El estar juntos en la cama en una iglesia, lo interpretó Javier como una especie de sacrilegio, sobre todo cuando entraron muchas mujeres en la iglesia que los estaban mirando. Al darse cuenta de la situación, Javier quiso irse lo más rápido posible, pero cuando quería avisar a Mireille:

le veía de lleno la cara, [yo, Javier] me daba cuenta de que no solamente lo sabía sino que era ella quien había orquestrado el sacrilegio, su manera de mirarme y de sonreír eran la prueba de que lo había hecho deliberadamente, que asistía con un gozo innominable al descubrimiento de las mujeres, a la alarma que ya debían haber dado. Sólo quedaba el frío horror de la pesadilla, tocar fondo y medir la traición, la trampa última. Casi innecesario que las mujeres hicieran señas de complicidad a Mireille, que ella riera y se levantara de la cama, caminara sin zapatos hasta reunirse con ellas y perderse tras la puerta. (6)

Es significativo lo que se desprende de la pesadilla sobre la verdadera cara de Mireille, porque ella también lo experimenta de la misma manera: le escribe a Lamia que quiere quitarse “la máscara Mireille mujer para que él y yo viéramos” (8).

mos al fin la verdadera cara de la mujer Mireille” (6). Además de este sueño con una Mireille tan cruel, al despertarse de la pesadilla, Javier se compara a sí mismo con una “bestia herida” (6), o sea que Mireille le parece ser una especie de animal salvaje del que él es la víctima. Lo sumiso del animal con el que se compara Javier también lo encontramos en la comparación que establece Mireille entre él y un perro fiel, describiéndole a Lamia la mirada de Javier como la “de perro bueno” (5).

2.2.3 “La que vivía en Boston”, la mujer fatal de Lamia

Se sugiere en el relato que la propia Lamia Maraini, *mujer fatal* por excelencia, también es la víctima de otra *femme fatale* y de esta manera reitera la unión de dos papeles contradictorios (víctima/agresora) en un solo personaje, igual que en el caso de Mireille. Además de la orientación lésbica de la *mujer fatal*, también la presencia de las dos caras en un solo personaje parece ser un rasgo distintivo de esta adaptación de la *mujer fatal* clásica por Cortázar. La clave de esta lectura reside en la razón por la cual Lamia se suicida “en un hotel, con pastillas” (2). ¿Por qué? Nos parece que aquí, otra vez, la clave se encuentra en el *incipit* del cuento, que también es su final. En el primer párrafo del relato, Cortázar describe las reacciones de las mujeres frente al suicidio de Lamia. En esta descripción hay un contraste inmenso entre lo que hace la mayoría de sus ex-amantes –“algunas mujeres lloraron en ciudades lejanas” (2)– y la reacción cruel de una sola persona a quien no le parece interesarle la muerte de Lamia: “la que vivía en Boston se fue esa noche a un night-club y lo pasó padre (así se lo dijo a una amiga mexicana)” (2). El hecho de que esta mujer, igual que Lamia, vive en Boston, que sale con amigas –¿será también lesbiana?– y que no tiene ningún sentimiento de duelo por su muerte, nos indica de manera bastante clara que ella es la *mujer fatal* bajo cuyo poder estaba Lamia, es decir, una *mujer fatal* superior a todas las demás. No disponemos de más información sobre esta *mujer mortífera*, pero nos parece ser la tarea del lector cómplice imaginársela.

2.2.4 Mujeres fatales lesbianas históricas evocadas en el cuento

Ahora que nos hemos centrado en las *femmes fatales* ficticias que se evocan en “Ciao, Verona” y que parecen reflejarse en un espejo, queremos completar nuestra exploración del texto deteniéndonos brevemente en el significado de

la presencia de cinco mujeres fatales históricas –es decir, perteneciendo a la realidad– en el relato. Se trata de mujeres fuertes e independientes, lesbianas o bisexuales, que vivían en los siglos XIX y XX.

El nombre de Renée Vivien (1877-1909), la primera de estas mujeres históricas reales, ya aparece en el epígrafe del cuento. A finales del siglo XIX, esta autora británica lesbiana, cuyo apodo era “Sappho 1900”,²⁶ se mudó de Londres a París donde llevaba una vida bohemia. Vivien, que era una mujer del mundo, tenía relaciones con varias mujeres, pero la más conocida fue su relación pasional y difícil con la dominante Natalie Clifford Barney, “la Amazona”, quien fue el modelo para Vally, la *mujer fatal* de *Une femme m'apparut...*

Pasando al propio cuento, comprobamos que también está presente George Sand (1804-1876), la novelista francesa a la que, según Javier, se asemeja Mireille: cuando la conversación gira sobre la pipa de Mireille, Javier le señala su “cómica enternecedora hermosa semejanza con George Sand” (5), gran fumadora de pipa. George Sand, como se sabe, era una mujer muy independiente que se vestía a menudo como un hombre. Aunque tenía varios amantes masculinos –tales como de Musset, Liszt y Chopin–, también tenía una relación íntima con la actriz Marie Dorval, lo que dio lugar a rumores sobre su supuesto lesbianismo.

Otra mujer independiente y lesbiana que aparece dos veces en el relato cortazariano es Marguerite Yourcenar (1903-1987), la autora francesa que fue la primera miembro de la Academia francesa. Escribió varias novelas sobre el amor homosexual entre hombres, tales como *Alexis* (1929) y *Memorias de Adriano* (1951),²⁷ y se mudó de Francia a Estados Unidos para vivir con su pareja norteamericana.

También Mireille y Eileen, los nombres propios de dos mujeres del cuento,²⁸ son nombres de *mujeres fatales* lesbianas conocidas. Mireille evoca la famosa Mireille Havet (1898-1932), poetisa y autora de un diario escandaloso y la novela *Carnaval* (1922), en la que relata cómo sufrió la relación amorosa difícil con Madeleine de Limur, otra *mujer fatal*. Havet era una mujer muy libre que murió ya a la edad de 34 años²⁹ a causa de tuberculosis y el uso de drogas duras.

Eileen –nombre de la esposa de Javier–, por otro lado, evoca a Eileen Gray (1878-1976), diseñadora y arquitecta irlandesa que vivió en París la mayor parte de su vida. Fue una mujer bisexual que tenía varias amantes, entre las que contamos asimismo a Natalie Clifford Barney, la autora con la que Renée Vivien también tuvo una relación.

Se comprueba entonces que a lo largo del cuento, Cortázar evoca a no menos de cinco *mujeres fatales* de la realidad. Más en particular, se trata de mujeres del mundo, muy independientes, lesbianas o bisexuales de las que muchas vivían en la París bohemia de principios del siglo veinte. En las relaciones de estas mujeres se nota que dos de ellas son la víctima de una misma *mujer fatal*: Natalie Clifford Barney, la Vally de Vivien. Parece ser una *femme fatale* superior cuyas víctimas, una tras una, sufren las consecuencias de su maldad.

3. CONCLUSIONES

Sobre la base de estos análisis, se comprueba que, sorprendentemente, en “Ciao, Verona”, Cortázar ha reelaborado en un contexto radicalmente diferente –en el cual el rol de la mujer se ha polemizado–, el mismo tema que ya había actualizado y urbanizado en “Circe”: el arquetipo clásico y popularizado en el siglo XIX de la *mujer fatal*.

En el cuento “Circe”, que está bastante cerca de los mitos clásicos sobre la *mujer fatal*, varios símbolos son, a pesar de ser actualizados y urbanizados, bastante reconocibles. Así, en “Circe”, la manzana de Eva y los platos ricos de Circe se convierten en los bombones y licores dulces de Delia. El canto de las sirenas se convierte, en este contexto modernizado del mito de la *mujer fatal*, en una melodía recurrente de piano. Los animales fieros que le obedecen a Circe se urbanizan y en el contexto ciudadano se convierten en perros y gatos. La relación de poder entre una mujer suprema –la *mujer fatal*– y varios hombres inferiores a ella se reproduce fielmente en este cuento, pero el espacio en la cual la seducción tiene lugar se ha banalizado y modernizado a la vez: no nos situamos en un valle fantástico, ni en una isla legendaria, sino en una ciudad normal, caracterizada por calles y casas. Es precisamente el contraste entre dicha situación reconocible, diaria de la ciudad, por un lado, y los poderes casi mágicos y mortales de la *femme fatale*, por otro, que crea el encanto fantástico de esta actualización realista del mito fantástico. Dentro de este contexto modernizado y urbanizado, finalmente, cabe perfectamente la versión moderna y urbana de la *mujer fatal*: la mujer Araña Mañara.

En “Ciao, Verona”, Cortázar no solo se aleja mucho más del arquetipo clásico de la *mujer fatal* sino que también complica el patrón original de las relaciones unívocas de la *mujer fatal* arquetípica. La confusión entre los dos sexos y el cambio de los roles parece ser la pauta que rige esta reescritura del arquetipo en este relato. Para empezar, las características primordiales de la

mujer fatal ya no son su atracción física y sus ocupaciones femeninas, como ocurre en el modelo clásico, sino sus actividades consideradas como masculinas y la arrogancia con la que se comporta como macho. La atracción de su cuerpo como invitación femenina al juego del amor se convierte en una breve orden casi militar, la cual se convierte en la suma expresión del poder y de la supremacía de esta nueva encarnación de la *mujer fatal*. Los elementos de la dulzura asociados tradicionalmente con la feminidad (los platos dulces, los bombones, los licores, el canto, la melodía de piano) desaparecen en esta versión y son sustituidos por elementos tradicionalmente asociados con la masculinidad (fumar cigarillos, viajar, conducir un Porsche). Dentro del mismo marco de la inversión de los roles tradicionales, dicha versión masculinizada de la *mujer fatal* que se ofrece en “Ciao, Verona” es una lesbiana que se interesa por víctimas femeninas. En esta segunda versión del arquetipo, Cortázar propone, pues, una versión sociológica del arquetipo en la que ponen en tela de juicio los roles tradicionales de los sexos en una nueva versión masculinizada de la *mujer fatal*. Al mismo tiempo, esta versión revolucionaria del arquetipo se remonta a los orígenes mismos del arquetipo de la *mujer fatal*, puesto que es la encarnación femenina del miedo subyacente de los varones frente a una figura que arruina un sistema de valores dominado por el hombre.

Cuando estudiamos más de cerca los personajes de los cuentos analizados, resulta que los podemos describir como simbióticos: se trata de personajes múltiples. Combinando las tradiciones antiguas y modernas, el nivel ficticio y el nivel histórico, los personajes de Cortázar de hecho son personajes contradictorios que salvan más de un abismo aparentemente infranqueable.

Pues no sólo por las ópticas distintas del arquetipo de la *mujer fatal*, Cortázar subraya que sus diferentes encarnaciones son a la vez las mismas y diferentes, a la vez eternas y nuevas, a la vez conocidas y sorprendentes. También la presencia multiplicada de las *mujeres fatales* en los cuentos y la construcción compleja de cada una entre ellas contribuye a reforzar la idea de una multitud de mujeres mortíferas que se unen en un solo personaje. Igual que las protagonistas de Rosetti y Vivien, citadas en los epígrafes, las *femmes fatales* de Cortázar son personajes misceláneos, para cuya construcción el autor ha seleccionado elementos de los relatos sobre *mujeres fatales* mitológicas, literarias y reales: Circe, *the Siren*, Delia y Diana en “Circe”; Vally, Lamia y las lesbianas reales famosas en “Ciao, Verona”.

Además, tanto en “Circe” como en “Ciao, Verona” hay elementos textuales que simbolizan la eterna repetición de las historias sobre la *femme fatale*.

En las dos últimas páginas de “Circe”, la luna, símbolo del eterno retorno, se menciona tres veces. En “Ciao, Verona”, la repetición de la trama, en la que por lo menos dos *mujeres fatales* son a la vez la víctima de otra mujer, contribuye a la creación circular del tiempo. También los motivos del espejo, el reflejo y el eco, y la reiteración llamativa del nombre “Lamia”, que contamos no más de treinta veces a lo largo del cuento, subrayan el eterno retorno de la *mujer fatal*.

Todos estos elementos recuerdan la descripción de Heráclito del tiempo –bien conocida por Cortázar³⁰– que no es lineal, sino que se debe entender como un círculo: todo suceso del universo ha ocurrido ya un millón de veces y la historia se repite en un eterno retorno. Heráclito defiende la tesis de la unidad armónica de los contrarios: lo uno es lo múltiple. Delia Mañara es a la vez Circe y *the Siren*; Lamia Maraini, Mireille y la mujer que vive en Boston son a la vez Lamia y Vally: son todas las *mujeres fatales*. Bajo esta perspectiva, aventuramos la hipótesis de que los personajes cortazarianos han sido contruidos para simbolizar el eterno retorno de la *mujer fatal*, que vuelve a aparecer en todos los tiempos y en todas las tradiciones, siendo a la vez la misma y diferente.

Notas

1. Personaje femenino de *The Orchard-Pit* por Rossetti, pintor y poeta inglés (1828-82) quien trabaja el tema de Lilith –o la *mujer fatal*– también en otras obras literarias (*A Sea Spell* de 1868) y en sus pinturas (*Lady Lilith* de 1863, 1864 y 1868).
2. Por su connotación negativa, la araña forma un símbolo muy concreto de la *mujer mortífera*: “[l’araignée] il est un animal négativement surdéterminé parce que caché dans le noir, féroce, agile, liant ses proies d’un lien mortel, et qui joue le rôle de la goule: l’araignée. [...]. Certes, l’élément phonétique joue un rôle dans le choix du symbole: araignée, *arachné*, est de sonorité voisine de *ananké*” (Durand 115).
3. Conviene evocar, en este contexto, *La Belle Dame sans Merci* (John Keats, 1819), Lorelei (personaje del folclore alemán, utilizado por H. Heine en 1823) y *Carmen* (P. Mérimée, 1845). Pensemos también en las presencias de la *mujer mortífera* en las obras de Oscar Wilde, Edvard Munch y

Gustav Klimt, entre otros.

4. Los ejemplos más antiguos de la mitología y la religión van desde la diosa sumeria Ishtar, hasta la tradición judía con Lilith (la primera esposa demoníaca de Adán) y la bíblica Dalila. En la tradición mitológica de los clásicos tenemos a Helena de Troya, Medea y Pandora.
5. El arquetipo que acabamos de describir guarda cierto parecido con el modelo de la bruja. Sin embargo, la *femme fatale* se distingue de su “hermana mayor” en lo que se relaciona con lo sobrenatural, que, estando siempre explícitamente presente en el caso de la bruja, no necesariamente aparece en el caso de la *mujer mortífera* (Wallace 4). Ahora bien, aunque hay mujeres fatales que disponen (o *parecen* disponer) de auténticos poderes sobrenaturales, para la mayoría de ellas, la fuerza proviene meramente de la atracción de su feminidad. *Parecen*, decimos, porque la dimensión sobrenatural de la *mujer fatal* se relaciona más con la instancia narradora de las historias –que suele ser masculina, y, por lo tanto, influenciada por el miedo ante el peligro femenino– que con el auténtico carácter mágico de los poderes de la *femme fatale*.
6. La actitud de la víctima varía: “The fatal woman of antiquity dealt, in most cases, with a stronger, more virile male than her nineteenth-century counterpart” (Wallace 5).
7. Más en concreto, en el texto de Rossetti se mezclan los motivos bíblicos de la mujer que provoca la caída del hombre por medio de una manzana y de la serpiente –que representa el demonio quien tienta y engaña a Eva–, con tres elementos de la *Odisea*, que son el nombre propio de la Sirena/*the Siren*, su canto irresistible y la muerte del hombre que la escucha.
8. Citémoslo: “–Tu n’a [*sic*] pas su me conquérir, prononça Vally, lentement–. Tu n’a [*sic*] eu ni la force, ni la patience, ni le courage de vaincre mon repliement hostile vis-à-vis de l’être qui veut me dominer. –Je ne l’ignore point, Vally. Je ne formule pas le plus légère reproche, la plus légère plainte. Je te garde l’inexprimable reconnaissance de m’avoir inspiré cet amour que je n’ai point su te faire partager” (Vivien 2).
9. Es de notar también que el arquetipo de la *mujer fatal* no es exclusivo del arte, sino que existen personajes históricos que se pueden considerar como mujeres fatales, de modo que el arquetipo de la *mujer mortífera* cruza la línea entre la ficción y la realidad. Pensemos, por ejemplo, en Clodia/“Lesbia” (95–50 a.C), la amante de Catulo, en Cleopatra (70–30

- a.C) y en Erzsébet Báthory, la “Condesa Sangrienta” (1560–1614), que según la leyenda utilizaba la sangre de sus jóvenes sirvientas para mantenerse joven. En la modernidad también se señalan mujeres en la vida real que corresponden al arquetipo de la *mujer mortífera*: la bailarina exótica y espía convicta Mata Hari (1876–1917) o Theda Bara (actriz estadounidense, cuyo pseudónimo es un anagrama de *Arab Death*, 1885–1955).
10. Terramorsi (165) lo relaciona con Delos, la isla griega pero el vínculo con la figura histórica tiene más sentido en el contexto de la tradición de la *mujer fatal*. Como señala Arcaz Pozo en su edición de Tibulo, etimológicamente, el nombre “Delia” sí remonta a Delos (83).
 11. Otra reminiscencia a la obra de Tibulo es el topo del *paraclausíthyon*, que está presente en la segunda elegía –en la que Tibulo lamenta ante la puerta de Delia que no lo deje entrar– y que reaparece en el cuento de Cortázar, porque Mario de vez en cuando también se encuentra delante de la puerta cerrada de Delia Mañara: “Entonces Mario se acercaba a la ventana de Delia y le tiraba una piedrita. A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas” (65).
 12. Un segundo ejemplo de la asociación entre la *mujer fatal* y la araña en la obra de Cortázar, se encuentra en el poema “Las tejedoras” (*Salvo el crepúsculo*, 1984); ver Schmidt-Cruz 82.
 13. El narrador asocia a Delia con otro animal que se vincula directamente con el ámbito nocturno: las mariposas (66). En una entrevista, Cortázar explica el carácter morboso de las mariposas: “OP: El episodio de las mariposas me hizo pensar en Mauricio Babilonia [personaje de *Cien años de soledad* de G. García Márquez], cuya presencia es anunciada siempre por la aparición de mariposas amarillas. JC: Pero yo creo que debo haber pensado por mi parte (porque las mariposas de Mauricio Babilonia son diurnas) en el lado nocturno. Vos sabés que las mariposas están profundamente asociadas con la muerte” (Prego 184).
 14. Además, según Juárez, el apellido Mañara también puede establecer el vínculo entre Delia y el mito de Don Juan, porque “[...] algunas versiones que retoman el mito, llaman al personaje [de Don Juan] Mañara” (27). Delia sería una variante femenina de Don Juan porque ambos personajes se burlan de sus víctimas –ver “Delia se sonreía como burlándose” (69)– y porque en las dos historias está presente una “cena macabra” (Juárez 27).
 15. El propio Cortázar padecía la fobia de encontrar bichos en la comida y

- tenía que mirar cada bocado antes de comer. Ver las entrevistas por parte de González Bermejo (31-2) y de Prego (182-3).
16. Ver el ejemplo que da Lupton de lo asqueroso de la cucaracha en la comida: “Should that individual go even further in transgression, such as adding a few dead cockroaches to the meal, those observing may even find their disgust turning to nausea” (29). Y Lupton lo llama “an act of humiliation and contamination” (34). ¿Quizás es ésta la razón por la que sus novios anteriores se suicidaron: no simplemente el hecho humillante de haber comido una cucaracha los desesperaba, sino que se daban cuenta de que se iban a casar con un monstruo atractivo?
 17. “Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos” (65-6). La presencia del perro aquí no es gratuita: es una referencia intertextual al décimo canto de la *Odisea* de Homero. Efectivamente, los hombres metamorfoseados por Circe en leones y lobos, se comparan con perros domésticos: “Como cuando un rey sale del banquete y le rodean sus perros moviendo la cola –pues siempre lleva algo que calme sus impulsos–, así los lobos de poderosas uñas y los leones rodearon a mis compañeros, moviendo la cola” (X, 217-9).
 18. En este sentido, Mario recuerda al personaje Marius de *Les misérables* (Victor Hugo, 1862), un joven idealista quien va a las barricadas del socialismo para luchar por los derechos de los pobres. Es interesante notar que Marius se enamora de Cosette, representación del ángel romántico eterno, que se puede considerar como el polo opuesto de la *mujer fatal*.
 19. Recuérdese que la Maga también es el nombre de un personaje importante de *Rayuela* (1963).
 20. Ver la interpretación de Prego: “En ese cuento hay además una frase dicha al pasar que, sin embargo, transmite una carga sombría, siniestra, del personaje, de Delia. Es cuando se dice que era “fina, rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces)”. Esa referencia a la lentitud de sus gestos le da al lector la impresión de un ser que está casi fuera del tiempo, de que esta Circe de barrio es un personaje maléfico” (185).
 21. Más precisamente, Cortázar declara que ambos novios se suicidaron: “Y

- el final del cuento, cuando ella fabrica los bombones con cucarachas y los dos novios anteriores se suicidan porque han comido esos bombones y se han dado cuenta y el narrador se salva porque tiene la sospecha, abre el bombón y ve la cucaracha y se escapa, claro” (Prego 183).
22. Por eso, también las madres atemorizaban a sus niños diciéndoles que Lamia iba a buscarlos.
 23. El hecho de que fue Keats (1795-1821) quien reescribió el mito clásico no carece de importancia. Efectivamente, este poeta inglés es uno de los autores cuya obra más le atrae a Cortázar, quien tradujo algunas odas del poeta, *Vida y cartas de John Keats* de Lord Houghton (1955) y cuyo estudio de la obra keatsiana resultó finalmente en *Imagen de John Keats* (póst. 1995).
 24. Pensamos, por ejemplo, en “El ídolo de las Cícladas” (1956), “Todos los fuegos el fuego” (1966) y casi todas las relaciones amorosas de 62. *Modelo para armar* (1968).
 25. Por supuesto, hay un cuarto triángulo amoroso que es el entre Javier, su esposa Eileen y Mireille, pero a este triángulo no vamos a dedicar más atención.
 26. La poesía de Safo (ca. 612–ca. 560 a.C.) tuvo una gran influencia en Vivien y Clifford Barney: “they formed an intense psychic bond with Sappho and examined her work minutely for any suggestion upon which they could erect a modern Sapphism” (Jay 61). Además, Renée Vivien estudiaba el griego para poder leer a Safo en la lengua original.
 27. Cabe destacar que fue el propio Cortázar quien en 1955 tradujo las *Memorias de Adriano* en español.
 28. Lamia, el nombre de la tercera mujer, ya lo hemos comentado anteriormente.
 29. Curiosamente, Lamia Maraini, el personaje de Cortázar, también murió a esta edad.
 30. La filosofía de Heráclito está muy presente en los cuentos “Sobremesa” (1956) y “Todos los fuegos el fuego” (1966). Ya en 1939, Cortázar apuntó –en su propio ejemplar del estudio de Thibaudet (1920) dedicado a la poesía de Mallarmé– la siguiente observación en el margen de un pasaje relacionado con el eterno retorno: “la *teoría de los ciclos* (Heráclito)”. Además, coleccionaba ediciones y traducciones de los fragmentos heracliteanos. En su biblioteca personal disponía de cinco libros sobre el filósofo presocrático: Farré, Luis. *Heráclito: exposiciones y fragmentos*. Buenos Ai-

res: Aguilar, 1959. Wheelwright, Philip. *Heraclitus*. Princeton University Press, 1959. Brun, Jean. *Héraclite ou La philosophie de l'éternel retour*. Paris: Seghers, 1965. Bollack, Jean. *Héraclite ou La séparation*. Paris: Editions du Minuit, 1972. Heidegger, Martin. *Héraclite: séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*. Paris: Gallimard, 1973.

Obras citadas

- Cortázar, Julio. *Los relatos, 1. Ritos*. 4.^a ed. Madrid: Alianza, 2004.
- . “Ciao, Verona”. *Babelia* 3 nov. 2007: 1-7.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Poitiers: Bordas, 1992.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. México: Hermes, 1979.
- Homero. *The Odyssey, I*. Trad. A.T. Murray. Ed. G.P. Goold. 2.^a ed. Cambridge, MASS./ London: Harvard University Press, 1995.
- Homero. *Odisea*. Ed. José Luis Calvo. 16.^a ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- Jay, Karla. *The Amazon and the Page. Natalie Clifford Barney and Renée Vivien*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Juárez, Laura. “Tradición y ruptura: apuntes sobre el repertorio mítico en algunos relatos de Julio Cortázar”. *Julio Cortázar y el relato fantástico*. Ed. Mario Goloboff. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2002. 15-29.
- Lupton, Deborah. *Food, the Body and the Self*. London: Sage, 1996.
- Mimoso-Ruiz, Duarte. “Circé de Julio Cortázar”. *Revue de Littérature Comparée* 52 (1978): 60-73.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- Rossetti, Dante Gabriel. *The works of Dante Gabriel Rossetti*. Ed. William Michael Rossetti. London: Ellis, 1911.
- Schmidt-Cruz, Cynthia. *Mothers, lovers and others: the short stories of Julio Cortázar*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2004.
- Terramorsi, Bernard. “Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar”. *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1986. 163-76.
- Tibulo. *Elegías*. Ed. y trad. Juan Luis Arcaz Pozo. Madrid: Alianza, 1994.

HOUVENAGHEL/MONBALLIEU. LA FEMINIDAD MALÉFICA EN CORTÁZAR

Vivien, Renée. *Une femme m'apparut*. Paris: Librairie Adolphe Lemerre, 1904.
Wallace, Albert Halan. *The fatal woman in French literature of the nineteenth century*. Chapel Hill, N.C.: University Press of North Carolina, 1960.